

seinen Lieblingsgedanken einer musikalischen Landschaftspflege heute noch in Veröffentlichungen und Tagungen verwirklicht.

So liegt ein reiches, gerütteltes Maß an Arbeit, aber auch an Erfolgen hinter diesem Gelehrtenleben. Die körperliche und geistige Frische, die der Jubilar sich bis heute bewahrt hat, lassen uns mit unseren Glückwünschen die berechnete Hoffnung verbinden, daß ihm noch manches Jahr ungebrochener Schaffensfreude zum Wohl unserer Wissenschaft geschenkt werden möge.

## *Die Bedeutung der Instrumentalmusik am Fürstbischöflichen Hofe zu Olomouc (Olmütz) in Kroměříž (Kremsier)*

VON ERNST HERMANN MEYER, BERLIN

Die Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist von der Musikforschung bisher ziemlich stiefmütterlich behandelt worden. Große Leistungen und bedeutende Materialien auf diesem Gebiet aus dem damaligen Deutschland, Italien, England, Frankreich, Holland und anderen Ländern sind vielfach unbearbeitet, und einige Komponisten von Rang sind kaum dem Namen nach bekannt. Das Lebenswerk selbst namhafter Meister der Instrumentalmusik aber, wie Johann Rosenmüller, David Pohle, Johann Heinrich Schmelzter, Giovanni Battista Vitali, Massimiliano Neri, Giovanni Legrenzi, Maurizio Cazzati, Mathew Locke, John Jenkins, Marin Marais, Carolus Hacquart, um nur einige zu nennen, ist nur zum geringen Teil oder überhaupt noch nicht dargestellt, ausgeschöpft oder unserer Praxis zugänglich gemacht, obgleich ihre Arbeiten von beträchtlichem musikhistorischem Interesse sind und sich unter ihnen wahre Perlen alter Musik finden.

Innerhalb dieses allgemein ungenügend behandelten Gebietes gibt es nun wieder einige Komplexe, die infolge von Unterschätzung und Vernachlässigung in besonderem Maße im Schatten der Musikforschung stehen; zu ihnen gehört die mährisch-tschechische Instrumentalmusik, die sich hauptsächlich um den Hof von Kremsier<sup>1</sup> (Kroměříž) gruppierte.

Die Instrumentalmusik am Hofe zu Kremsier stellt in der Tat eine der interessantesten und glanzvollsten Perioden der ganzen europäischen Musikgeschichte vor Bach und Händel dar. Es handelt sich um eine reichhaltige und musikhistorisch ergiebige Schaffensperiode, deren Hochblüte in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, genauer gesagt, in die Zeit des Episkopats des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn zu Olmütz (Mähren) von 1664 bis 1695. Dieser Fürst hatte das Schloß Kremsier neu aufgebaut, das ihm während seiner ganzen Residenzzeit als Lieblingsaufenthalt diente. Der musikliebende und gebildete Bischof setzte seinen Ehrgeiz daran, eine für die damalige Zeit sehr große und hochqualifizierte Kapelle zu unterhalten. Vor allem aber sorgte er für ein intensives kompo-

---

<sup>1</sup> Der Verf. war so liebenswürdig, auf Bitten der Schriftleitung die Verwendung der hier nur als historisch zu verstehenden deutschen Ortsnamen zu gestatten. Dadurch soll weder der tschechische (mährische) Charakter dieser Orte in Frage gestellt noch überhaupt ein sog. „Politikum“ berührt werden.

istorisches Schaffen der bei ihm beschäftigten Musiker; darüber hinaus bestellte er eine große Anzahl von Werken bei Meistern vom Wiener Hof und anderen musikalischen Schaffenszentren seiner Epoche. Über die Musik, die am Hofe von Kremsier geschaffen und betrieben wurde, sind wir durch archivalische Nachrichten gut unterrichtet, insbesondere aber sind wir in der glücklichen Lage, daß ein großer Teil der Musikalien komplett und in ausgezeichnetem Zustand auf uns gekommen ist; ein Prozentsatz der Materialien wurde allerdings in den Jahren 1940–1944 aus der Bibliothek entwendet. Die Bibliothek des St. Mauritius-Archivs und Kollegiatskapitels in Kremsier bewahrt einen großen Teil der erhaltenen Werke in Stimmen; diese sind vorzüglich katalogisiert, was die Musikwissenschaft in erster Linie der Arbeit des Archivars Antonín Breitenbacher (Kremsier) und des inzwischen verstorbenen Paters Emil Trola (Prag) verdankt. Außerdem ist ein größerer Teil der in Kremsier aufbewahrten Stücke in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg von Trola in Prag sowie neuerdings von Jan Veclár in Kremsier im Auftrag der tschechoslowakischen Behörden und von Paul Nettl im Auftrag des Archivs der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ in Wien spartiert worden.

Über das zur Debatte stehende Schaffensgebiet ist bisher vor Jahren von einigen österreichischen und deutschen Musikwissenschaftlern gearbeitet worden, und zwar in erster Linie von Guido Adler in seinen *Studien zur Geschichte der Wiener Meßkomposition* (Beihefte DTÖ IV, 1916) sowie im Vorwort zu seiner *Denkmäler-Ausgabe der Biberschen Sonaten* (DTÖ V, 2), von Paul Nettl in einer ganzen Reihe wichtiger kleinerer Arbeiten und in seiner Studie *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Beihefte DTÖ IX, 1921), von Fritz Högler in seiner Dissertation über die *Kirchensonate in Kremsier* (Wien 1926), ferner von Christian D'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren und Österreichisch-Schlesien* (Brünn 1873), sowie von Oswald Koller (der selbst Professor an der Realschule in Kremsier war) und einigen anderen in kürzeren Spezialarbeiten. Eine grundsätzliche Erforschung und Darstellung der in Kremsier aufbewahrten Schätze wird nach Vladimir Helferts Studie über *Musikbarock auf böhmischen Schlössern* nunmehr von Ladislav Vachulka in Prag, dem ich wertvolle Hilfe bei meinen Arbeiten über Kremsier verdanke, sowie von Dr. Racek in Brünn und anderen tschechischen Wissenschaftlern vorgenommen. Wichtige Forschungsarbeit auf diesem Gebiet wird zur Zeit von L. Bužga, Prag, geleistet, dem ich auch einige Hinweise, mein Thema betreffend, verdanke. Auch ist bereits einiges aus diesem Schaffen in neuesten tschechoslowakischen Neudrucken und Schallplattenaufnahmen (Supraphon, *Musicae Bohemicae Anthologia*) zugänglich.

Dennoch sind von der deutschen Musikwissenschaft bisher weder die genannten Arbeiten berücksichtigt, noch ist die große Bedeutung der Musik in Kremsier überhaupt außerhalb der Tschechoslowakei und außerhalb Wiens wirklich erkannt worden. Das zeigt u. a. die Tatsache, daß weder in einschlägigen musikgeschichtlichen Werken noch in neueren Zeitschriftenartikeln in deutscher Sprache sehr viel von Kremsier die Rede ist. Dabei ist die Bedeutung dieser Musik in mehrfacher Hinsicht als beträchtlich und auch für die Entwicklung der deutschen Musik als wichtig anzusehen. Hier soll nun der Versuch gemacht werden, einen Beitrag zur Deutung und musikhistorischen Wertung dieser Musik zu liefern.

Das Archiv zu Kremsier enthält zunächst eine bedeutende Anzahl von bekannten und unbekanntem kirchlichen Vokalwerken, hauptsächlich aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, u. a. von Gluck, Haydn und Cherubini, unter denen vieles Bemerkenswerte zu finden wäre: und zwar 290 Messen von den verschiedensten Meistern, 322 Offertorien, 124 Vespere, 86 Litaneien, 92 „*Salve Regina*“- , „*Alma Redemptoris*“- , „*Ave Regina*“- und „*Regina Coeli*“-Kompositionen, 11 Hymnen, 10 Tedeums-Vertonungen, 21 Responsorien (*pro Matutino in Coena Domini, feria sexta et Sabatho*) und „*Miserere*“, 28 Requiems u. a. Doch sollen sich meine Ausführungen auf die Instrumentalmusik beschränken, die zweifellos unser besonderes Interesse beansprucht. Die Archive enthalten weit über 700 Instrumentalwerke verschiedener Autoren aus dem 17. Jahrhundert, darunter solche von erheblicher Ausdehnung, z. B. unter den Suiten und Serenaden, die in großer Anzahl erhalten sind. Es gibt eine Reihe von Druckwerken von Albertino, Aufschnaiter, Biber, Corelli, J. Ph. Krieger, J. H. Schmelzter, P. A. Ziani u. a., doch sind weitaus die meisten Stücke handschriftlich auf uns gekommen. Etwa die Hälfte der Instrumentalkompositionen sind mehrstimmige Sonaten (in der Bedeutung als freie Instrumentalformen des 17. Jahrhunderts), die andere Hälfte umfaßt Suiten von Tanzsätzen oder Charakterstücken aller Art, Einlagen in Maskenspielen, u. a. mit den Bezeichnungen *Balli, Balletti, Serenate, Arie* oder ebenfalls *Sonate* (in der Bedeutung als Suiten mit oder ohne den ausdrücklichen Zusatz „*da camera*“). So liegt ein besonderer Schwerpunkt des Archivmaterials in Kremsier schon rein zahlenmäßig auf der Instrumentalmusik.

Die besondere Bedeutung des Instrumentalschaffens in Kremsier ist eine fünffache.

1. ist die Verwendung und Kombination der Instrumente von einer überraschenden Subtilität und Vielfalt;
2. wird während der in Frage kommenden Periode mit für die damalige Zeit ungewöhnlich großen orchestralen Zusammenstellungen gearbeitet;
3. enthüllt ein genaueres Studium dieser Musik die beträchtliche Bedeutung national-volkstümlicher böhmischer und mährischer — also slawischer — Elemente;
4. können wir bei einer ganzen Reihe der überkommenen und dem lokalen Musiktrieb entstammenden Werke von sehr beachtlichen künstlerischen Leistungen sprechen;
5. hat diese ganze Produktion in mehrfacher Hinsicht die Klassik des 18. Jahrhunderts bedeutsam mitzubereiten helfen.

Die „*Consignatio instrumentorum*“ im Inventar der Hofmusik zu Lebzeiten des Fürstbischofs von Liechtenstein verzeichnet:

<i>Violini seu fides</i> . . . . .	12	<i>Cornetti</i> . . . . .	2
<i>Violini Piculi</i> . . . . .	2	<i>Cornetti muti</i> . . . . .	4
<i>Violae di Brazzio</i> . . . . .	11	<i>Flautae in futrali</i> . . . . .	4
<i>Viola fagotto</i> . . . . .	1	<i>Fagotto</i> . . . . .	1
<i>Violae d'amour</i> . . . . .	2	<i>Flauto Bassetl</i> . . . . .	1
<i>Bassetl</i> . . . . .	2	<i>Stromento d'Ala</i> . . . . .	1
<i>Violone</i> . . . . .	3	<i>Schalamai</i> . . . . .	3
<i>Viola di Gamba</i> . . . . .	2	<i>Hautboe ex B</i> . . . . .	2
<i>Fidiculae Schalamarum</i> . . . . .	3	<i>Flauto ex B</i> . . . . .	2

Zusammen ergeben die beiden Instrumentalgruppen 38 Streichinstrumente und 20 Blasinstrumente sowie je neun verschiedene Instrumententypen, einige einschließlich Familien. Aus den vorhandenen Musikalien selbst erweist sich ferner, daß noch weitere Instrumente im Gebrauch waren bzw. ausdrücklich genannt werden, nämlich *Violino piffaro* oder „Schalmeygeige“, *Violetta*, *Violoncello*, *Violino Tenore*, *Postviole*, *Oktav-* und *Quartviolone* unter Streichern; *Tromba* (Diskant, Alt, Tenor und Baß), *Tromba brevis*, *Trombetta*, *Clarino*, *Tuba campestris*, *Quartuba*, *Corno da caccia*, *Cornettino*, *Trombone*, *Piffaro* unter Blechinstrumenten bzw. solchen mit blechähnlichem Klang: *Flauti* aller Höhenlagen und Größenordnungen, *flauto traverso* unter eigentlichen Holzblasinstrumenten, *tamburo*, *tamburino*, *tympano* unter Schlaginstrumenten und *Theorbe* und *Cembalo* (zuzüglich natürlich der Orgel), die sehr oft als Generalbaßinstrumente in Erscheinung treten. Das sind zusammen etwa 40 verschiedene Namen. Eine Reihe von Instrumenten bedarf einer besonderen Erklärung.

Die Tenorviolinen, *Viola da braccio*, *Violoncelli* und *Violini piccoli* gehören bekanntlich zur Familie der Violinen. Gelegentlich werden in den Kremsierer Stücken auch Bratschen, Celli und andere Instrumente dieser Familie mit den eigentlichen Geigen unter dem Sammelbegriff „*Violini*“ zusammengefaßt — *Violini* schließen in solchen Fällen also auch tiefere, im Alt-, Tenor- oder Baßschlüssel geschriebene Instrumente ein. Andererseits werden aber auch die Violinen in den Sammelbegriff der Armgeigen (*Viola da braccio*) miteinbezogen, also als Sopran- oder auch Diskantbratschen. Unter der „*Viola da braccio basso*“, notiert im Baßschlüssel, hat man sich nicht ein Cello, sondern einen Vortyp des Cellos vorzustellen, der aber breiter und größer war als das eigentliche Cello. Die Tenorvioline ist im 17. Jahrhundert ein bratschen-cello-ähnliches Instrument der Geigenfamilie, auf *F - c - g - d'* gestimmt. *Violino piccolo* ist meist — aber keineswegs immer — die schrillklingende Quartgeige, die auf *c' - g' - d'' - a''* stand. Der wiederholt vorkommende *Violino piffaro*, *Violino di piffaro* oder *Violino piffarato*, gelegentlich auch „Schalmeygeige“ genannt, ist wahrscheinlich nicht ein Streichinstrument mit Schallhorn, wie zunächst anzunehmen naheliegt, sondern nach Nettle vermutlich eine Geige, deren Saiten durchweg übersponnen sind und dadurch einen schärferen, „schnurrenden“ Ton geben; ähnliches wird für die im Inventar Kremsier vorkommende „*Viola fagotto*“ angenommen, die auch Daniel Speer 1687 erwähnt und als Instrument erklärt, dessen Saiten umsponnen sind. (Übrigens wird in Stössels *Musikalischem Lexikon* von 1737 auch der Streich-Bariton mit „*Viola di fagotto*“ bezeichnet.) Die mit „*Fidiculae schalamarum*“ bezeichneten Instrumente könnten darum die *Viola fagotto* und die *Violini piffarati* einschließen; doch stehen im Instrumenteninventar die letzten Gruppen neben den „*Fidiculae schalamarum*“ ausdrücklich gesondert angezeigt — so muß die endgültige und genaue Bedeutung dieser Bezeichnungen offen bleiben. Unter den „*Viola da gamba*“, bekanntermaßen den Kniegeigen vom Diskant bis zum *Violone* als Kontrabaßinstrument, sind mit den wichtigen „*Violettae*“ meist die Alt- und Tenorgamben gemeint, die die oft weniger beweglichen Mittelstimmen übernahmen.

Was die Trompeten betrifft, so gibt es eine Reihe von offenen Fragen. „*Clarini*“ — *tubae campestris*“ — „*trombae*“ — „*trombae breves*“ — „*trombettae*“ — „*quartuba*“ — solcher Art sind in Kremsier die Bezeichnungen. Doch sind diese keineswegs klar voneinander geschieden. Richtig ist, daß es unter den Trompetern einerseits die „Feldtrompeter“ gab, die sozial höher standen als andere und die bei Hofe wichtige Positionen bei Zeremonien, beim Militär und bei anderen repräsentativen Funktionen innehatten, und andererseits die sogenannten „musikalischen Trompeter“, die in der Kapelle saßen und musikalisch

ungleich entwickelter waren. Diesen Funktions- und Rangunterschieden unter den Spielern entsprechen solche unter den Instrumenten: einerseits die „*Tubae campestres*“ (der Name Tuba ist eine Übertragung des Namens der altrömischen Feldtrompete auf die Barockzeit), andererseits die „*Clarini*“ und „*Trombae*“. Was die beiden letztgenannten Begriffe betrifft, so ist die Bezeichnung „*Clarini*“ für die hochgelegenen, stark figurierten und melodisch führenden Trompetenparte im 17. Jahrhundert weitgehend üblich — in Benennung der altberühmten Kunst des „*Clarinblasens*“, das schon Praetorius charakterisierte und in seiner großen Bedeutung beschrieb. „*Tromba*“ als Gattungsname wird demgegenüber in zweierlei Funktion verwandt — entweder als den *Clarini* gegenüber begleitendes Trompeteninstrument oder überhaupt als übergeordneter Begriff für die Blechinstrumente insgesamt, der sowohl *Clarinen* als auch begleitende Trompeten und auch Blech-Baßinstrumente einschließen konnte. Dies ist das meist gültige Bild. Doch sind die genannten Bezeichnungen der Trompetenparte in diesen Jahrzehnten vor der Konsolidierung des klassischen Orchesters verschiedenorts keineswegs eindeutig. Hinsichtlich Kremsier sind diese genannten Deutungen ganz bestimmt nicht hieb- und stichfest, denn in einer *Sonate a 18* des mährischen Komponisten Rittler (Kremsier-Archiv IV, Nr. 122) beispielsweise sind nebeneinander 2 *clarini*, 4 *trombae* (davon zwei hochgelegene und figurierte) und 4 *tromboni* ausdrücklich genannt. Sicher ist wohl, daß die *Tubae campestres* nicht nur funktionsmäßig, sondern auch baulich, klanglich und spieltechnisch von den *Clarini* und *Trombae* geschieden waren. Die *Clarini*parte sind in der Tat stets hochgelegen und führend; ihre Funktion als konzertante Melodieinstrumente ist ziemlich eindeutig. Doch heißen führende Trompetenparte andererseits gelegentlich auch „*trombae*“; überhaupt findet sich die Bezeichnung „*trombae*“ in allen möglichen Bedeutungen. „*Trombettae*“ sind in Kremsier meist hohe Instrumente, aber auch nicht immer, denn in einer *Sonata Natalis* von Schmelzer (IV, 149) sind unter fünf *Trombettae* zwei im Violin-, eine im Diskant-, eine im Tenor- und eine im Baßschlüssel notiert. Die mehrfach genannten „*Trombae breves*“ sind allerdings stets hohe und offenbar „kürzere“ Instrumente. Was die von Biber genannte „*Quart-tuba*“ betrifft, so kann ich nur Vermutungen, nicht aber gültige Erklärungen vorlegen. Biber wünscht sie zur Verstärkung des Basses, was die Deutung erschwert; zunächst möchte man natürlich an ein hohes Blasinstrument denken.

Zu den Trompeten gesellen sich die „*Cornette*“ (die alten „*Zinken*“), unter denen die „*Cornettini*“ für hohe Partlagen verwendet werden. Es braucht hier kaum ausgeführt zu werden, daß die alten *Cornette* nichts mit den unseren gleichen Namens zu tun haben, sondern aus Holz oder Elfenbein, manchmal mit Lederbezug, sind. Die „*Cornetti muti*“ sind die „*stillen Zinken*“ des Praetorius, die ein angedrehtes Mundstück haben, schwer anzublasen sind und einen sonderbar sordinierten Ton besitzen. Die „*Piffari*“ sind mit ziemlicher Sicherheit Schalmeien, also die höheren Instrumente der alten Pommer- oder Bomhartfamilie. Es muß dabei bemerkt werden, daß es offenbar schon in Kremsier eine ganze Familie von *Piffari* gegeben haben muß, denn unter diesen sind einige im Violin-, andere im Diskant- und auch im Mezzosopran- oder Altschlüssel notiert. — Was das im Inventar und in Noten mit „*Bassett*“ oder „*Bassetl*“ bezeichnete Instrument angeht, so wäre nach Curt Sachs (Reallexikon) die nächstliegende Erklärung die, daß es sich hier um einen Tenorbomhart handelt. „*Bassett*“ heißt aber auch der sogenannte „*Halbbaß*“ oder „*Basso da camera*“, der etwas handlichere Typ des Kontrabasses, den Musikanten gern auf dem Rücken trugen. Immerhin erscheint das *Bassetl* im Inventar in der Nachbarschaft der Streichinstrumente. „*Flauto bassetl*“ ist sicher die Baßblockflöte mit Klappe, die (nach Sachs) auf einem Grundton zwischen *e* und *as* steht (kleine Oktave). „*Flauto ex B*“ ist die gewöhnliche Baßblockflöte; „*Oboe ex B*“ ist wahrscheinlich eine Baßoboe mit *B* (nicht dem üblichen *A*) als tiefstem Ton.

Mit dem erwähnten „*Strumento d'ala*“, das im Inventar von Kremsier angeführt wird, ist der alte „*böhmische Flügel*“ („*Ala bohemica*“) gemeint. Dieses Instrument erscheint zuerst

im 14. Jahrhundert. Es besteht aus einer Platte in Form eines Vogelflügels einschließlich eines kugelförmigen Kopfstücks. Darauf sind ein Strom von Längssaiten und ein kleinerer von Quersaiten angebracht; die rechte Hand spielt auf den ersteren, die linke auf den letzteren. Dieses altböhmische Volksinstrument trägt demnach wohl als erstes Saiteninstrument den Namen „Flügel“.

Was die Streichinstrumente angeht, so mag noch erwähnt werden, daß die fürstbischöfliche Kapelle großen Wert auf die besten Geigentypen legte; unter den im Inventar verzeichneten Instrumenten, u. a. Violinen, befinden sich solche aus den Werkstätten von Amati, Stainer, Libich und Rauch, und Nettel veröffentlicht Auszüge aus der sehr ausführlichen Korrespondenz zwischen dem Kapellbevollmächtigten des Fürstenhofs und Stainer<sup>2</sup>.

Diesem Reichtum an Instrumenten entspricht eine ungewöhnliche Vielfalt an Verwendungsweisen der Instrumente selbst. Gewiß werden sehr oft Instrumente der gleichen Familie zusammengefaßt und bestreiten den gesamten Klang eines Werks; insbesondere ist das bei Streichern der Fall. Ein hoher Prozentsatz der Stücke ist nur für die Violinfamilie gedacht, ein geringerer für Streicher unter Beteiligung von Violen, unter diesen überwiegen wiederum Sonaten und Suiten für fünf bis sechs Streichinstrumente (im Gegensatz zu den Triobesetzungen der französischen und auch der meisten italienischen Kompositionen des späten 17. Jahrhunderts). Des öfteren finden sich auch Kombinationen anderer gleichtypiger Instrumente, wie etwa eine Sonata für fünf Blockflöten von dem in Kremsier beschäftigten Italiener Antonio Bertali zeigt (IV, 17). Eine Sonate des aus Wartenberg in Böhmen gebürtigen, nachmals weltberühmten Heinrich Ignaz Franz Biber ist für acht Trompeten (einschließlich Tenor- und Baßtrompeten) mit Pauken und Generalbaß geschrieben (IV, 187). Viele Stücke erfordern zwei Clarinen und drei oder vier Trombonen oder auch andere, unserer Turmmusik verwandte Blaskombinationen. Auch stellte man Holzblasinstrumente verwandten Typs zu Ensembles zusammen, so wie dies beispielsweise in einem Stück des ebenfalls eine Zeitlang für Kremsier schaffenden Italieners Alessandro Poglietti der Fall ist (IV, 191).

In einer weiteren Reihe von Werken werden Streichergruppen den Bläsern gegenübergestellt. Diese Praxis geht gewiß auf die Mehrchörigkeit des alten Gabrieli-Typus zurück; doch unterscheidet sich diejenige von Kremsier von der alten Gabrielischen u. a. durch ungleich größeren Reichtum an Instrumentenvorschriften. Der Komponist Brixner stellt z. B. in einer *Sonata Solemnis a 20* fünf Tubae campestris, zwei Cornetti und vier Tromboni gegen zwei Flöten, vier Violettae, zwei Violinen und ein Bassett (IV, 206). Schmeltzer schreibt in einer *Sonata a tre chori* (IV, 108) einen Streichkörper für den ersten, drei Piffari mit Fagott für den zweiten und zwei Cornetti muti mit drei Tromboni für den dritten Chor vor. Zwei weitere Sonaten desselben Komponisten (IV, 38, 149) sind für die sonderbare Besetzung von fünf hohen Trompeten und sechs Violinen mit Generalbaß geschrieben. Gegenüber der ursprünglichen Doppelchörigkeit vom Jahrhundertanfang werden hier also zu instrumentalen Klang-Charakterisierungszwecken ganz bestimmte Farbtönungen sehr genau vorgeschrieben. Die alte, einfache Doppelchörigkeit wird zur Vorstufe wirklicher Instrumentation.

<sup>2</sup> P. Nettel, Zur Geschichte d. Musikkapelle d. Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn, Z. f. Mw. 1921, 22, p. 491 ff.

Wichtiger noch als solche Zusammenstellungen klanggleicher oder klangähnlicher Instrumente sind jedoch solche, in denen die verschiedensten Instrumente solistisch-konzertant, kammermusikalisch und sogar ausdrucks- und episodisch-solistisch im Orchestergerüst erwählt und verwandt werden.

Seit 1670 stand der Tscheche Pavel Vejvanovski (Weiwanowsky, auch Paul Trompeter genannt) der fürstbischöflichen Kapelle vor. Vejvanovski war einer der eifrigsten und fruchtbarsten Komponisten der Zeit. Unter seinen zahlreichen Sonaten gibt es eine Menge von solchen, in denen eine Trompete *alla concerto* dem Orchesterklang gegenübergestellt wird. Hier ist es klar, daß der Komponist, der bei den Aufführungen gern als Solotrompeter fungierte, Konzerte für sein eigenes Instrument schrieb, die es ihm ermöglichten, seine Virtuosität als Bläser zu demonstrieren. Doch gibt es darüber hinaus so viele Fälle konzertanten Auftretens aller möglichen anderen Instrumente oder Instrumentengruppen gegen das eigentliche Orchester, daß man hier von einer wirklichen Einbürgerung des solistisch-instrumentalen Concertato mit Begleitung sprechen muß.

Gewiß gibt es konzertmäßige Verwendung einzelner Instrumente gegenüber einem Tutti durchaus auch in zeitgenössischen deutschen Werken, wie z. B. schon bei Vierdank (1641), bei David Pohle (um 1670) u. a., und bekanntlich erscheinen Elemente des konzertanten Stils bereits seit dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts auch in Italien, wie A. Einstein am Beispiel des Komponisten Usper nachgewiesen hat. Aber im Falle von Kremsier handelt es sich um ein wirkliches Zentrum frühen konzertanten Musizierens, das aus bestimmten lokalen Bedingungen und Klangvorstellungen, einem weitgehend aus eigenen Kräften entstandenen barocken instrumentalen Ausdrucksvermögen geboren war. Sonaten mit einem Soloinstrument gegenüber einem Tuttikörper sind ebenso häufig wie solche mit einem Solo-Duo, -Trio oder -Quartett mit begleitendem „*ripieni*“-Klang. Ein *concerto-grosso*-artiges Stück von Vejvanovski um 1675 (IV, 70) hat eine Solo-Clarinete, eine Solovioline und eine Soloposaune, dazu einen Tutti-Streichkörper mit Generalbaß. Eine *Sonata a 8* von A. Poglietti verlangt zwei Violinen und zwei Baßgamben mit dem ausdrücklichen Zusatz „*in concerto*“, gegenüber einem Chorus von Violoncelli „*in complemento*“ (IV, 18). Eine weitere *Sonata* von Weiwanowsky hat eine Solotrompete mit drei Posaunen sowie eine Solovioline mit drei Violoncelli (IV, 10). Eine etwa aus dem Jahre 1670 stammende kleine anonyme *Sonata da caccia con un cornu* (IV, 81) stellt ein Horn dem Streichkörper gegenüber. Die „*Einführung des Horns in die Kunstmusik*“ wurde von Fritz Piersig in seiner Dissertation<sup>3</sup> behandelt. Es ist bekannt, daß Lully in seiner Oper *La Princesse d'Elide* im Jahre 1664 Hörner verwandte. In der reinen Instrumentalmusik ist mir eine *Sonata* für Posthorn mit Streichern vom Ende des 17. Jahrhunderts von J. Baehr († 1700) aus den Beständen der Schweriner Bibliothek bekannt. Auf weiteres, sehr frühes Vorkommen des Horns in barocker Orchesterkunst weist Walter Senn in seinem Buch *Musik und Theater am Hofe zu Innsbruck*<sup>4</sup> hin: Im Jahre 1663 erscheint im

<sup>3</sup> Halle 1927.

<sup>4</sup> Innsbruck 1954, S. 341.

Kapellinventar ein „*silbernes Posthörndle an einer rotseidenen Schnur*“. Die erwähnte Sonata aus Kremsier für Horn und Streicher dürfte ein besonders frühes Dokument von Verwendung des Horns in der Kammer- bzw. Orchestermusik darstellen. In ihr ist das Horn durchaus konzertmäßig gegen die Streicher geführt, und die Hornstimme ist ganz instrumentgerecht:

Aus *Sonata da Caccia con un Cornu*



Ebenso aufschlußreich wie derlei konzertante Stücke sind viele Werke und Werkchen, in denen eine wirklich stimmige Durchbildung aller oder zumindest vieler der verschiedensten Instrumentalbestandteile des Ensembles die Satztechnik beherrscht. Es gibt in der gleichzeitigen deutschen Musik einen Typ stimmigkonzertanter oder besser konzertant-polyphoner Beteiligung aller Instrumente am Ensemble; so ist es z. B. bei Weckmann und David Pohle, die das gleiche hochkonzertante melodische Material in Violinen, Zinken, Fagotten oder Trombonen, also klanglich ganz divergierenden Instrumenten, rücksichtslos und unverändert beibehalten. Dergleichen „*Spaltklangpraxis*“ ist in dieser Radikalität in Kremsier selten zu beobachten, aber es ist hier eine gegenüber der alten Polyphonie sehr verfeinerte Stimmbehandlung anderer Art gewonnen worden. Es ist sehr bemerkenswert, mit welcher Subtilität Stimm- und Klangcharakter in Kremsier gegeneinander abgesetzt werden. Die oben angeführte Liste der in Kremsier kompositorisch verwendeten Instrumente zeigt, welches Gefühl für Klangschattierungen dort zur Entwicklung gelangt war. Es gibt unter Streichern die Violine mit den *Viola da brazzio* und der *Viola Tenore* sowie *Violoncello*, *Violino piffaro*, *Violino piccolo*, *Violetta*, *Viola d'amour*, *Viola fagotto*, *Viola da gamba*, *Violone* u. a. m. In vielen Sonaten oder Suiten werden nebeneinander vier oder sogar fünf dieser verschiedenen Typen von Streichinstrumenten vorgeschrieben, z. B. in solchen von dem mährischen Komponisten Rittler. Hier liegt der Wille zugrunde, die klangliche Verschiedenheit der Instrumente gegeneinander auszuspielen und voll auszukosten. Ähnliches ist von Blasklängen zu sagen. Die Verschiedenartigkeit der Instrumentalfarben kommt am besten in einem in Kremsier häufigen, satztechnischen Stil zum Ausdruck, der Melodieprimat, Polyphonie, Concertante und Solistik kombiniert — einem eigenartigen, in vielen Klangfarben schillernden, von differenziertem Klangsinne zeugenden Kammer-Orchester-Stil.

Somit darf als Schlußfolgerung dieses ersten Punktes festgestellt werden, daß in Genauigkeit der Instrumentenbezeichnung und in feinem, entwickeltem Klangsinne und Klangfarbenbewußtsein Kremsier sich um die fragliche Zeit unter den vorgeschrittensten Pflegestätten instrumentaler Musik in ganz Europa befindet.



Damit kommen wir zur zweiten Frage, der der eigentlichen orchestralen Verwendung des großen Instrumentariums in Kremsier. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bringt in Europa die allmähliche grundsätzliche Trennung von orchestralem und kammermäßig-einzelbesetztem Musizieren. Bis dahin und teilweise auch noch um und sogar nach 1700 war bekanntlich eine solistische oder orchestrale Besetzung der Instrumentalmusiken in den meisten europäischen Hofkapellen, Stadtpfeifereien und Collegia musica — sofern es sich nicht wie in England um ausgesprochene Kammermusik handelte —, den jeweiligen Aufführungsbedingungen entsprechend, den genannten Institutionen und den Spielern anheimgestellt. Aus einigem bisher Gesagtem ist bereits deutlich geworden, daß in vielen Sonaten in Kremsier, vom Klanggleichgewicht her gesehen, Streicherverdoppelungen und -vervielfachungen unbedingt vorgenommen werden mußten. Eine Sonate wie die „a 18“ von Ph. J. Rittler für zwei Violinen, drei Violen, einen Violone, zwei Clarini, vier Tromben, vier Tromboni, ein Tamburin und Generalbaß (IV, 122) ist ohne Streicherverdoppelung kaum denkbar; denn die fünf Streichinstrumente, unter denen sich obendrein noch drei der relativ schwach klingenden Violen befinden, wären von den sechs Trompeten und vier Posaunen natürlich übertönt worden, zumal das Stück keineswegs so angelegt ist, daß etwa die genannten Instrumentalgruppen ausschließlich einander abwechseln. Es gibt in diesem Werk sehr viele Stellen, an denen der gesamte Instrumentenapparat gleichzeitig beschäftigt ist. Ähnlicher Beispiele gibt es zahlreiche.

Wir finden jedoch auch genauere Hinweise auf eine starke Besetzung von Streichern sowie von anderen Instrumenten. Biber verlangt in seiner „Nachtwächter-Serenade“ von 1673 (XIV, 169): „Die Serenada, Allemanda, Aria, Gavotte, Retirada werden alle zwei mahl repetirt . . . aber wohl besetzt, sonderlich die viola brazzio 2do, welche das Fundament am meisten führt“. In einer anonymen Sonata per Camera steht der Zusatz: „Violino undt die beede Viole kenen nach Belieben in ersten Chor redopiert werden“. In einer ebenfalls anonymen Sonata a tre Chori werden für den ersten Chor fünf „viole radopiate“ gewünscht. Ähnliche Verdoppelungen der Geigen oder Violen werden in vielen anderen Werken vorgeschrieben. Biber gibt in seiner bereits genannten Sonata Polycarpi (IV, 187) für acht Trompeten und Baß die Anweisung: „Der Violen aber und der Baß Continuus, so vil es sein kan, müssen starck besetzt werden“, und hier folgt nun der Zusatz: „die quartuba kan wohl gebraucht werden“. Auch die Bezeichnung „ripieni“ findet sich in einer ganzen Reihe von Stücken. Eine anonyme Sonata hat andererseits die Titelbemerkung „con tubis in pleno“ (IV, 77).

Erinnern wir uns nun, daß in der bereits zitierten „consignatio instrumentorum“ eine beträchtliche Anzahl von Streichinstrumenten verzeichnet war, bedenken wir ferner, daß in den heute erhaltenen Stücken gerade die Streicher- und insbesondere die Violinparte doppelt und mehrfach vorhanden sind, so wird das Bild ziemlich vollständig. Auffällig ist dabei die Rolle der Pauken, die, in Quarten G—c gestimmt, oft eine sehr bedeutende orchestrale Aufgabe zu erfüllen haben, insbesondere bei Rittler, Biber und dem Jesuiten-Pater Tolar. Sie werden hier bereits

in sorgfältiger Ausarbeitung benutzt und geführt, so wie es später im Orchesterstil des 18. Jahrhunderts zur Regel wurde:

Presto aus Bibers *Sonata Polycarpi*

The image shows a musical score for three instruments: Trombe (Trumpet), Violone e Bassi (Viola and Bass), and Tympanum (Timpani). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Trombe part playing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the Violone e Bassi and Tympanum parts provide a steady accompaniment. The second system continues the piece, with the Trombe part playing a similar pattern and the other instruments providing a consistent accompaniment. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Was die Anzahl der beschäftigten Instrumentenparte betrifft, so gelten in Deutschland drei- bis sechsstimmige Besetzungen; achtschimmige Sonaten oder Suiten sind dort in der zweiten Jahrhunderthälfte bereits recht selten. Aber in Kremsier bilden acht Stimmenparte fast den Durchschnitt; darüber hinaus gibt es dort eine Reihe von Sonaten und Suiten für 12, 14, 17, 18 und sogar noch mehr Stimmenparte (die Bezeichnungen „a 12“, „a 14“ usw. beziehen sich natürlich nicht auf die Anzahl der Spieler, sondern stets auf die Anzahl der in der Partitur enthaltenen Instrumentalparte). Das sind keine Kammermusiken mehr, sondern Orchester, und zwar sowohl in ihrer Stimmenvielzahl als auch in ihren Streicherzusammenballungen. Mit solchen Riesenapparaten steht aber um diese Zeit der Hof zu Olmütz-Kremsier allein da, und wiederum wurden diese aus den Bedingungen und Forderungen dieser besonderen Pflegestätte heraus entwickelt. Die berühmte böhmisch-mährische instrumentale Spielfreudigkeit und Vorliebe für fröhliche Klangfülle muß bei alledem stark mitbeteiligt gewesen sein.

In Deutschland gab es derartig ausgesprochene Orchester um die fragliche Zeit (Mitte des 17. Jahrhunderts) kaum; die wenigen vorkommenden großen Instrumentenzusammenfassungen galten seit Schütz fast immer der Verstärkung von Vokalensembles, wie Max Schneider in seiner Arbeit über *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*<sup>5</sup> nachweist. Erst gegen die Jahrhundertwende mehren sich auch in Deutschland die Zeichen, daß Streicherverdoppelungen vorgenommen werden. Das zeigten z. B. Buxtehudes *Sonata con molti violini*, Johann

<sup>5</sup> AfMw. I, 207 ff.

Philipp Kriegers Weissenfelter Hofsonaten *La Grandezza*, *La Pomposa* usw., Johann Kaspar Ferdinand Fischers, Georg Muffats, Philipp Heinrich Erlebachs und anderer Meister großangelegte Suiten u. a. m. Es ist natürlich notwendig, auch an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß um die gleiche Zeit Ludwig XIV. schon seine „24 Violons“ hatte. Doch gehen die Kremsierer Besetzungen, selbst wenn sie nicht so straff organisiert waren wie die Pariser, weit über die Lullyschen Prachtmusiken hinaus. Ein Einfluß des Pariser Hofes auf den Wiener oder Kremsierer Hof ist dabei in so entscheidenden Fragen unwahrscheinlich. Nettle weist sehr überzeugend nach, daß französische Einflüsse sich in Wien und Kremsier im wesentlichen auf die Übernahme von Tanztypen beschränken<sup>6</sup>. In Wien gab es allerdings gewiß auch bedeutende Orchester — über das Verhältnis zwischen der Wiener und der Kremsierer Kapelle wird noch einiges zu sagen sein —, aber derartig gewaltige und vielfältige Kombinationen wie in Kremsier sind selbst dort in dem von Adler so bezeichneten höfischen Prunkstil nicht anzutreffen. Im Jahre 1665 gab es in Kremsier 38 Instrumentalisten in der Kapelle (wahrscheinlich die meisten davon waren fest angestellt), in der Wiener Hofkapelle aber zur gleichen Zeit nur 23. Erst nach 1700 ändert sich das Bild; die Wiener Kapelle wird dann führend. Auch bei den Italienern der Jahre vor 1700 war dergleichen hochgetriebene Orchestralik trotz einiger Ausnahmen in Rom und Bologna nicht geläufig; ihre instrumentale Kantabilität und überhaupt ihre ganze Geschmacksrichtung waren seit den Tagen Gabriellis einen von den Kremsierer Meistern grundverschiedenen Weg gegangen. Gabrielli selbst verlangte zum Jahrhundertanfang bekanntlich sehr große Stimm-partzahlen in seinen Sonaten und Canzonen. Aber er führte Instrumentenchöre als Klangmassen gegeneinander, oftmals noch dazu mit ad-libitum-Besetzung. In Kremsier hingegen entstehen richtig durchgebildete, große Orchester im neuen Sinne mit vielen Einzelinstrumenten oder Instrumentengruppen und mit sehr genauen Besetzungsvorschriften. Beide Typen, der Gabriellis und der mährisch-tschechische, sind überhaupt nicht vergleichbar. Indem wir somit den zweiten Punkt unserer Darlegungen abschließen, stellen wir fest, daß auch für die Entwicklung des Orchesters und der Orchestermusik dem Hof von Kremsier eine Sonderstellung und Sonderbedeutung zuerkannt werden muß.

Von weittragender Bedeutung ist das dritte Moment, das nationale und lokal-charakteristische, insbesondere die böhmisch-mährische nationale Folklore. Paul Nettle, der eine so ausgezeichnete Pionierarbeit bei der Erschließung der Materialien des Fürstbischof-Liechtensteinschen Hofes und anderer früher böhmischer und mährischer Musik geleistet hat, trifft in seinem *Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik in Böhmen im 17. Jahrhundert*<sup>7</sup> die Feststellung: „Die wenigsten böhmischen Tänze des 17. Jahrhunderts . . . verraten eine gewisse melodische, slawische Selbständigkeit“; in seiner Arbeit *Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz* wiederholt er diese Ansicht: „Man sucht vergebens irgendwelche ‚Slawismen‘ (in der Musik Weiwanows-

<sup>6</sup> P. Nettle, Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte d. 17. Jhdts., S. 81—97.

<sup>7</sup> In ZfMw. 1921/22.

kys), wie man denn überhaupt . . . keine national slawischen Einflüsse merkt. Auch in den anonymen Werken der Kremsierer Kompositionen, unter deren Autoren sich gewiß Slawen befunden haben, findet man keine nationalen melodischen Elemente. Es gibt eben bis tief ins 18. Jahrhundert hinein überhaupt keine tschechische Musik; die wenigen Komponisten tschechischer Abkunft zeigen in ihren Werken ein völlig unpersönliches Gepräge und sind in ihrer Technik von Wien, dem Musikzentrum, völlig abhängig“.

Ich bedaure, Nettel hier nicht folgen zu können. Es stimmt natürlich, daß nach der Schlacht am Weißen Berge im Jahre 1620 Böhmen und Mähren nicht nur politisch, sondern auch kulturell unter die Herrschaft Habsburgs und damit des deutschen Elements gelangten, daß damit ferner (wie Nettel einleuchtend formuliert) „der nationale Gegensatz zwischen Tschechen und Deutschen auch ein sozialer“ geworden war, daß also das tschechische Element fortan vom deutschen bzw. österreichischen unterdrückt wurde. Richtig ist auch, daß speziell der Wiener Hof mit seinen außerordentlichen musikalischen Leistungen im 17. Jahrhundert für alle anderen österreichischen Höfe, wie auch für Salzburg und Kremsier, in mancher Hinsicht maßgebend war und daß die Kremsierer Sonaten in Form und Inhaltsgestaltung den Sonaten der Wiener und auch der Deutschen Rosenmüller, Weckmann, Diesener, Pohle, Vierdanck, Pezel, Buxtehude u. a. in vieler Beziehung durchaus nahe stehen. Richtig ist ferner, daß zahlreiche Musiker des Wiener Hofes für den Hof von Kremsier vorübergehend oder dauernd tätig waren, und zwar sowohl Italiener als auch Deutsche bzw. Österreicher, die die Praktiken, Geschmacks- und Stilmomente des Wiener Hofes auf Kremsier übertrugen. Unrichtig ist es aber sicher, wenn allgemein Kremsier, eine musikalische Pflegestätte ersten Ranges auf mährischem Boden, nur als Ableger Wiens hingestellt, wenn insbesondere der dort betriebenen Musik und den dort tätigen tschechischen Musikern jede eigene nationale Schöpferkraft abgesprochen und ausschließlich die deutsche bzw. die österreichische Musik als wirksam und wertvoll bezeichnet wird. Kein Mensch wird leugnen, daß schon infolge der administrativen Abhängigkeit des Olmützer Hofes von Wien das letztere Zentrum von sehr großer Bedeutung für Kremsier war. Doch zeigt sich bei näherer Untersuchung sehr deutlich, daß der Musikbetrieb und das Musikschaffen von Kremsier und auch anderer böhmischer und mährischer Kräfte nicht nur in vieler Beziehung durchaus ein eigenes nationales Gesicht hatte, sondern daß andererseits von Kremsier wiederum sehr viel ausging, was seinerseits bedeutsam auf die weitere musikalische Entwicklung Deutschlands und Wiens zurückwirkte.

Diese Frage sei von zwei verschiedenen Seiten her beleuchtet. Was die Kapelle selbst betrifft, so wurde bereits auseinandergesetzt, daß Fürstbischof Liechtenstein seinen eigenen Ehrgeiz und auch seinen eigenen Geschmack hatte, sowohl was das Instrumentarium und die Verwendungsform der Instrumente als auch was stilistische Fragen anging. Wenn auch Wiener Musiker für ihn arbeiteten, so waren deren Werke doch von ihm kommissioniert; und daß er dabei sehr seinen eigenen Kopf hatte, beweist der von Nettel zum Teil veröffentlichte Briefwechsel zwischen

Liechtenstein und dem Wiener Generalquartiermeister Wenzelsberg<sup>8</sup>. Liechtenstein bestellte viel öfter neue Musik nach seinen genauen Angaben, als daß er fertige Wiener Sachen übernahm und wenn er Musiker aus oder durch Wien engagierte, so machte er dabei seine besonderen, dem Rahmen seiner Kapelle angepaßten Wünsche unmißverständlich geltend. Zum anderen aber gelangte das slawisch-nationale Moment in den Kompositionen der in Kremsier tätigen Komponisten selbst in mehrfacher Hinsicht zum Durchbruch. Liechtenstein hatte sich offenbar der volkstümlich-slawischen Musikatmosphäre im Olmützer Gebiet keineswegs verschlossen; volkstümliche, sehr diesseitige und lustige, ja festlich-ausgelassene autochthone Musizierformen waren ihm bei der Tafel, bei Zeremonien, Empfängen, Serenaden oder Maskenspielen durchaus angenehm.

Nebenbei bemerkt, darf man sich den Hof zu Kremsier nicht etwa ausschließlich als eine Stätte der Kirchenmusik vorstellen, die dort natürlich ihre sehr große Bedeutung hatte, aber keineswegs beherrschend war. Dies zeigen besonders die zahllosen Serenadenkompositionen. So verlangte der Fürstbischof von J. H. Schmelzer bei Werkbestellungen fast ausschließlich Ballettmusiken und von Wenzelsberg beispielsweise instrumentale „*arien zum tantzen, dessen man sich insonderheit in der fasching gebraucht.*“ Auch die sogenannten Kirchensonaten oder sonate da chiesa wurden in reichlichem Maße außerhalb der Kirche gespielt. Einige Stücke haben geradezu den Zusatz „*per chiesa o camera*“; eine von Weiwanowsky heißt *Sonata venatoria* = Jagdsonate, andere haben weltliche Beziehungen und Elemente. Ein ausgesprochener Kirchenstil ist in der Musik von Kremsier durchaus nicht die Regel.

<sup>8</sup> Bei Paul Nettel, Die Wiener Tanzkomposition, S. 166 ff., heißt es in den Briefen des Fürstbischofs:

Liechtenstein an Wenzelsberg

(Über einen für des Fürstbischofs Vetter bestellten Brautwagen)

„Neben denen Arien kunte wohl auch etwas von Muteten auf die Clarin, Trombon und Geigen mit übersdickt werden; denn ich mich bemühe, nach und nach von Musici etwas zusammen zu bringen; daher mir dergleichen schöne musicalische Compositionen gar angenehm.“

Mirau, 5. September 1668.

Wenzelsberg an Liechtenstein

(Betrifft Brautwagen)

... „auch dahin sehen solle, wie deroselben mit denen übersdriebenen musicalien gehorsamst an hand gegangen werden möchte, habe ich empfangen, welchen gdigsten befehl ich auch unterthänigst nachkommen werde . . . Sodan wil ich auch arbeiten, der verlangenden musicalisdien Stücken habhaft zu werden, vorhero aber ist nötig zu wissen, was fürley und wie vil Instrumentisten Ew. hf. Gn. haben, auch auf wasfürley Instrumente sie die Stück gnädigst vertragen. und welche Ew. hf. Gn. nicht besetzen könnten. Worüber ich dan dero weiteren gnädigsten befehl geh. erwarte.“

Wien, 4. 9bris, 1668

Liechtenstein an Wenzelsberg

„Auf dessen Schreiben vom 4. dises kan demselben nicht verhalten, dasz gestalten ich von Instrumentisten bey 6 oder 7 Clarin von 10 bis 12 geigen und dan von sieben, acht und mehr Trombon zusammenbringen kann. Es darf aber nicht alles auf einmahl besetzt werden, sondern wird derselbe schon darnach die Mensur zu nehmen wissen.“

Kremsier, 7. 9bris 1668.

Liechtenstein an Schmelzer

(Nota: „describatur quam primum, ist des Wenzelsbergs Schreiben zuzubinden“.)

„Dessen angenehmes habe ich jüngsthin wol erhalten und bedanke mich wegen der übersdickten compositionen, und demnach mir wol wissend ist, dasz derselbe allerhand compositionen hinder sich hette, insonderheit auf der verstimbten Geigen, mit 2 und 3 violinen und Bass worin ich zwar auch etwas, wie hierbeiliegend zu sehen, bei handen habe; zumahlen ich aber etwas ehers verlegte, also geschehe mir ein besonders gefalen, da ihme beliebig wäre mir davon etwas mitzuthellen.“

Kremsier, 9. März 1673“.

Liechtenstein an Schmelzer

„Die übersdickte Sonata ist sambt dessen schreiben wol eingeloffen; es wird die iberbradte specification über ausgeworfene noten zeigen, dasz ich solche allebereith bei hunderten habe. Im übrigen bin ich in gedanken gestanden, derselbe werde mit dergleichen verstümbten Sachen auf 2 und 3 violin allbereith versehen sein . . .“

Wischau, 9. April 1673.

Slawisch-volkstümliche Elemente sind in der Tat in erster Linie bei den in Kremsier beschäftigten Tschechen zu finden. Unter den für Kremsier arbeitenden Komponisten sind nachweislich tschechischer Herkunft: der Pater Tolar, Ph. J. Rittler, Pavel Weiwanowsky, Franz Xaver Nicolas Wentzel, Augustin Kertzingler und der Komponist Bernkoph; Deutschmähren sind Biber, Brückner (Brixner), wahrscheinlich auch Prinner und Flixius und viele andere kleinere Musiker. Hier sei noch erwähnt, daß unter den Komponisten im Rahmen des tschechischen Stiftes Osseg sich weitere sehr zahlreiche tschechische Namen befinden<sup>9</sup>. Diese Musiker wollten oder konnten natürlich nicht die volkstümliche musikalische Tradition verleugnen, in der und als ein Teil derer sie aufgewachsen waren. Selbst wenn sie von den Höfen bestellt waren, blieben sie doch jederzeit Menschen mit eigenen Gefühls- und Gedankenbereichen und mit eigener musikalischer Kindheit und Erlebnis-sphäre, die in ihrem Schaffen zum Ausdruck kommen mußte — zumindest im Schaffen der bedeutenderen unter ihnen, zu denen Rittler, Biber und auch Weiwanowsky gehörten. Bei all diesen Meistern gehört die tschechische Volksmusik insbesondere zu ihrem musikalischen Erlebnisreservoir. Guido Adler und Paul Nettl weisen am Beispiel J. H. Schmeltzers einen ähnlichen Sachverhalt nach. Ich kann hier Nettl zitieren<sup>10</sup>, der für Schmeltzer in Anspruch nimmt, einen Kreis österreichischer Musiker begründet zu haben, „welche die im Volkslied und Volkstanz latenten melodischen Elemente in die Kunstmusik einführten und sie hier derart verdichteten, daß uns erst diese stilisierten Formen in der Kunstmusik die Eigenarten der Volksmusik ganz zum Bewußtsein bringen“.

Er stellt sehr treffend fest, „daß bei der Inaugurierung neuer Stile dieser Kontakt zwischen Volksmusik und Kunstform fast immer gesetzmäßig und regelmäßig auftritt“. Insbesondere, so schreibt Nettl, sei es Schmeltzers Verdienst, daß er „mitten in der Hochflut des venezianischen Einflusses in Wien deutsche volkstümliche Musik trieb“. Ähnliches ist nun aber mutatis mutandis durchaus auch für die Tschechen am Hofe Liechtensteins zu sagen.

Werfen wir zunächst wiederum einen Blick auf die Instrumente, die in den Kremsierer Werken zur Verwendung gelangen, so fallen die wiederholt genannten Schalmeyen bzw. Piffari auf. Solche sind in vielen Werken Weiwanowskys zu finden (z. B. in seinen bereits erwähnten *Balli per il Carnevale* von 1688 [XIV, 165]), ferner in einigen Stücken von Rittler (z. B. in seinen *Arie villanesche* [XIV, 125]), sowie in zweien von Schmeltzer und in einer Reihe anonymer Sachen.

Daß es sich hier um volkstümliche Musizierelemente handelt, beweist nicht nur die Verwendung dieser Instrumente im Rahmen von „Villanesken“, Carnevals-festen u. ä., sondern, wie wir sehen werden, auch die Melodik, mit der diese Instrumente auftreten. — Adler hebt ferner hervor, daß er im zentralen 17. Jahrhundert in der sogenannten „offiziellen“ Musik Wiens keine Flöten gefunden hat, die noch, wie er bemerkt, „zu sehr in der Vulgärmusik wurzelten“. Ich kann diese Angaben für die deutsche Musik, wenn auch nur eingeschränkt und bedingt, bestätigen; aber in Kremsierer Sonaten und Suiten sind Flöten durchaus häufig. Es fragt sich, ob diese häufige Verwendung von Flöten in der Stilmusik zu Krem-

<sup>9</sup> Vgl. P. Nettl, Die weltliche Musik des Stiftes Osseg. ZfMw. 1921/22, S. 351.

<sup>10</sup> Beihefte DTÖ IX, 1921, S. 139 H.

sier auf eine besondere Verbreitung der Flöten in Mähren und auf einen besonders starken Einfluß der mährischen Volkspraktiken auf die Stilmusik zurückzuführen sei. Daß das vorhin genannte Jagdhorn mit seinen lustigen, gebrochenen Dreiklangmelodien auf einem langverbreiteten Volksbrauch basiert, liegt auf der Hand.

Die vorhin beschriebene *Ala Bohemica* ist nach Auskunft des Dr. Vachulka und anderer tschechischer Musikwissenschaftler ein reines Volksinstrument. Ein besonderes Interesse beanspruchen Partien mit Dudelsackbaß, die sich gar nicht selten in Kremsierer Stücken finden. Nettel hat ganz richtig eine Kombination von zwei Geigen über einem Dudelsackbaß als sehr charakteristisch für die Bauernmusik in den behandelten Gebieten bezeichnet. Eine solche erscheint besonders anziehend in einer Suite von Voita Pragensis, die in der Pariser Nationalbibliothek liegt (Vm 7, 1099). Eine Schalmestimme über einem festliegenden Dudelsackbaß findet sich auch in einer mit dem Titel *Hanak* bezeichneten Melodie aus einer Suite von Kertzinger (XIV, 209). (Hanaken sind die Einwohner der Gegend von Kremsier—Olmütz)<sup>11</sup>.



Hier wären auch einige eigenartige Instrumentenpraktiken Bibers anzureihen, der in seiner Nachtwächterserenade Streicherpizzicati hat — es heißt im Titel dieses Stücks: „Und die anderen Instrumenta werden all ohne Bogen gespielt wie auf der lauten. Auch in der Gavotte: es kombt schön heraus, nemblich die Geigen unter die Aermen.“ Mir ist noch ein Fall von Streicherpizzicato aus der gleichen Zeit bekannt, aus einer Sonate des Deutschen Johann Valentin Meder, betitelt *Der polnische Pracher*<sup>12</sup>, in der er ein köstliches und musikhistorisch aufschlußreiches Porträt eines polnischen (also auch eines slawischen) Volksmusikanten gibt; dort heißt es abwechselnd „mit den Fingern“ und „mit dem Bogen“. Biber schreibt in einem anderen Kremsierer Stück sogar „col legno“ vor. In seiner *Battalia* von 1673, betitelt *Das liederliche Schwirren der Musketiere* (XIV, 122) heißt es: „Wo die Strich seindt, mues man anstatt des Geigen mit dem Bogen klopfen auf die Geigen; es muß wohl probirt werden.“ Im gleichen Stück, das ebenfalls durch und durch volkstümliche Bindungen hat, findet sich eine Vorschrift: „Wo die Druml geht im Baß, mues man an die Seiten ein Papier machen, daß es einen Strepitum gibt, in Mars aber nur allein.“ Daß schließlich die „Violini piffari“ oder „piffarati“ sowie die „fidiculae schalamarum“ und ähnliche bereits genannte Instrumentenbezeichnungen auf volkstümliche Praktiken und Bindungen hindeuten, braucht nun kaum noch betont zu werden.

Folklorebeziehungen finden sich auch in einigen Formgattungen. Neben den zahlreichen höfischen Tänzen und Sonatenwerken, die sich weitgehend an die damals

<sup>11</sup> P. Nettel, *Böhmische Tänze in Handschriften des 17. Jahrhunderts* Brünn 1927, S. 11 ff.

<sup>12</sup> Das Ms. war 1930 in Bibl. Danzig.

in Europa üblichen mannigfaltigen Formstrukturen halten, stoßen wir auf einige volkstümliche Tanzformen, von denen Nettle bereits eine Anzahl behandelt hat<sup>13</sup>. Ritters *Arie villanesca* passen in keines der damals in Europa sonst verbreiteten Formschemata. Die in diesem Suitenwerk enthaltenen „Aria“ genannten Sätze haben freie, fast improvisatorisch wirkende Anlagen, ganz entsprechend den oben erwähnten Stücken von der Art des erwähnten *Hanak*. Ähnliches trifft auf Pogliettis *Böhmischen Dudelsack* und *Hanakischen Ehrentanz* zu, die Botstiber<sup>14</sup> behandelt hat; sie entstammen seiner *Rossignole-Suite*, und in beiden wird auf mährische Volksformen Bezug genommen. Rein volkstümlich und noch wirklich zum Tanz aufspiel verwendet worden sind auch die von Schmeltzer arrangierten *Ballettae mansuetae* nach tschechischen Motiven, die in Kremsier erhalten sind.

Wichtiger noch ist die Melodik. In ihr erklingt viel von der überquellenden böhmisch-mährischen Melodienfrische, die später ebenso sprichwörtlich wurde wie das böhmische Volksgeigertum. Auf die Prävalenz des Melodischen in osteuropäischen und besonders slawischen Traditionen weist, wie Karl Nef in seiner *Geschichte der Symphonie und Suite* berichtet<sup>15</sup>, bereits Konrad Hagius im Jahre 1615 hin, der sagt, er habe Böhmen, Polen, Ungarn, Preußen, Litauen und andere Länder bereist, wo er bei Musikern oft Tänze gefunden habe, deren Sopran und Baß zwar richtig gewesen, deren Mittelstimmen aber „*vitiosae*“ seien. In den hanakischen Weisen, die bereits erwähnt wurden, erklingt eine wahrhaft nimmermüde, sich immer wieder und immer weiter in Sequenzen, motivischen Abwandlungen, neuen Umbiegungen und Ausweichungen ergehende Art unendlicher Instrumentalmelodie. Das Gleiche ist in Ritters *Arie villanesca* der Fall:



Nun sind aber derartige national-volkstümliche Züge keineswegs in einzelnen, nur ausnahmsweise auftretenden Gattungen enthalten. Die ganze melodische Diktion lebt in Kompositionen einer Reihe von Meistern von bestimmten, charakteristisch nationalen Eigenschaften. In der neueren Sowjetwissenschaft werden diese unter dem Namen „*Intonation*“ zusammengefaßt, einem Begriff, den Boris Assaffjew-Glebow<sup>16</sup> eingeführt hat. Der Terminus bedeutet in diesem Zusammenhang die Summe der charakteristischen nationalen Züge der Musik eines Landes und einer Zeit. Wir können für die tschechische Volksmusik eine Anzahl solcher „*Intonations*“-Züge in aller Kürze zusammenstellen.

<sup>13</sup> Böhmisches Tänze, S. 9–13.

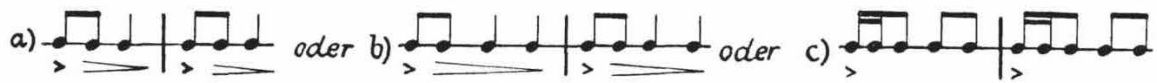
<sup>14</sup> Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der 2. Hälfte des 17. Jh. DTÖ, XIII. Jg., 2. Teil, S. 16–19.

<sup>15</sup> 1921, S. 42.

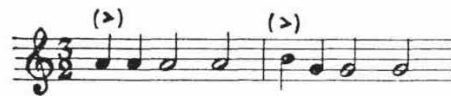
<sup>16</sup> B. W. Assaffjew-Glebow: *Musykalnaja form kak prozess*, 1930 und 1937.



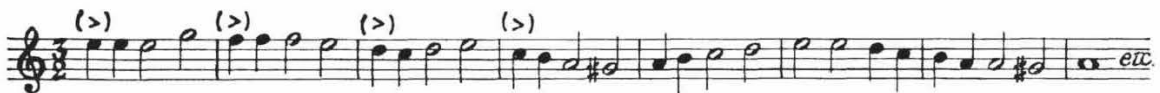
Was zunächst den Rhythmus anbelangt, so liegt die charakteristische rhythmisch-motivische Hauptfigur seit Jahrhunderten gern am Anfang des Taktes, während die späteren Zählzeiten unbetonte, uncharakteristische und unkomplizierte Bewegung haben (a):




Auftakte sind in der tschechischen Musik von jeher nicht häufig, obwohl sie gelegentlich auch vorkommen; das hängt weitgehend mit der Sprache zusammen, in der alle Wörter auf der ersten Silbe betont sind. Rhythmus (b) liegt bereits in dem alten „Kdož jste Boží bojovníci“ vor; der Rhythmus ist auch aus Smetanas *Tabor* bekannt:



Die *Hanatika* aus den Kertzingerschen Suiten heißt entsprechend:



In anderen Stücken derselben Suiten taucht der gleiche Rhythmus auf. Zu diesen Sätzen, die Nettel auch verwertet hat, möchte ich eine Villanesca aus den erwähnten Arien von Rittler hinzufügen (Rhythmus ):



Das Stück hat eine Besetzung von drei Piffari, Streichern, Fagott und Generalbaßapparat.

Rhythmus (a) und Rhythmus (c) sind schon in Instrumentalsätzen aus dem 14. Jahrhundert vorhanden <sup>17</sup>:



Die rhythmische Figur (a), so außerordentlich häufig in tschechischen Volksliedern der letzten vier Jahrhunderte, taucht in den Instrumentalsätzen in Kremsier ständig auf:

Weiwadowsky, *Sonata a 6* (IV, 199):



<sup>17</sup> Vgl. Schallplatte *Musicae Bohemicae Anthologia* Nr. 6.

## Anonyme Hornsonate:

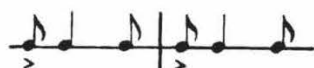


Hier wäre auch ein sehr insistenter Rhythmus anzureihen, wie ihn Rittler wiederholt verwendet:

Rittler, aus *Sonata a 7* (IV, 48):



Der Figur (b) verwandt sind übrigens die für die tschechische und slowakische Volksmusik später so charakteristischen synkopierten Bildungen wie



Vergl. das bekannte „*Tancnj, tancnj*“:



Ähnlich eine *Sonata à 6* von Biber (Anfang):



Sodann vergleiche man eine in einer Intrada von dem Böhmen Valerius Otto aus der ersten Jahrhunderthälfte vorliegende Rhythmengestalt (Leipzig 1611):



mit dem bekannten slawonischen Tanz in der Bearbeitung Dvořáks:



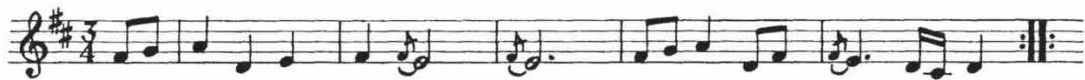
so ergeben sich ganz auffällige Analogien — auf Grund der Tatsache, daß den beiden doch durch Jahrhunderte getrennten Stücken eine gemeinsame Quelle eignet: die tschechische Volksmusik-Intonation.

Das Aufhören (oder besser: Abreißen) der Melodie auf dem letzten („unbetonten“) Taktteil, das in der deutschen Volkslied-Intonation sehr ungewöhnlich ist, gehört der tschechischen an, wie heute etwa aus dem Lied „Kdy bys byl“ bekannt ist:



Dergleichen findet sich ebenfalls in Kremsier:

Anonym: *Boemica* (Übertragung Koczirz)<sup>18</sup>:



Das mehrfache oder sogar vielfache Repetieren von Melodieelementen, die Sequenzkette oder das ständig-insistente Beibehalten der gleichen rhythmischen Figur ist als rhythmisches und melodisches Element durchaus der tschechischen Intonation eigen. Es findet sich heute in Volksliedern wie „Ači neni tu neni“:



oder „Teče voda“:



Das 17. Jahrhundert bringt in Kremsier diese Insistier- und Repetiermelodik und -rhythmik bereits sehr häufig. So heißt gleich die erste der genannten Rittlerschen Arien, wie vorher bereits zitiert:



Eine andere Aria desselben Komponisten verläuft folgendermaßen:



Auch hier muß noch einmal auf den ersten Allegroteil der genannten *Sonata a 7* verwiesen werden, in der Rittler ganz deutlich national-tschechische Melodik mit Repetierelementen entwickelt:



<sup>18</sup> P. Nettel, *Böhmische Tänze*, S. 13.

Ähnlich eine „Sonata a 6 campanarum“ (IV, 28):

später:

Ähnliche Faktoren lagen auch in Kertzingers Arrangements vor:

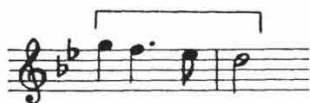
und bei weiterem Zurückgehen in der Geschichte der tschedischen Volksmusik zeigen sich Melodiebildungen wie die der Einleitung zu Kindergesang aus Platte 6 der *Musicae Bohemicae Anthologia*, Anfang des 14. Jahrhunderts:

Unter den zahlreichen Beispielen der eigenartigen Repetiermelodik in dieser Musik noch einen Satz aus einer Streichersuite (anonym), etwa aus dem Jahre 1680. Dieses Stück lebt von Repetiermelodik, wie der Violinpart erweisen möge:

Ciaccona aus anonymer Suite à 4 (IV, 166)

Viol. I

In diesem Stück führt der Violinpart gern den weichen, sanglich-ausdrucksvollen, sehr charakteristisch national-tschechischen Schritt herab von der Sext zur Quint und schließlich zur Terz:



Derselbe findet sich ungezählte Male in der tschechischen Intonation vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, so z. B. in dem genannten Liebeslied „*Ach neni tu neni*“:



und einem anderen Volkslied „*Andulko šafařova*“:



Beide entstammen dem frühen 18. Jahrhundert.

Die vorhin angeführte Schalmeienmelodie *Hanak* weist einen bedeutenden Reichtum an Figuren und Motivbildungen auf. Auch dieser ist typisch slawisch und insbesondere in hanakischen und auch polnischen Volksweisen beheimatet (wie etwa auch die von Pirro mitgeteilte *Polnische Sackpfeifen*<sup>19</sup> beweist). Die Rittlersche Melodik ist erfüllt von dieser quellenden, motivreichen Hirtenschalmei-Melodik: *Aria villanesca* II:



Diese frei-improvisatorische, rhythmisch irreguläre Melismatik waltet also keineswegs nur in Arrangements dörflicher Tänze, in Faschingsmusiken und Nachtwächterserenaden, sondern auch in der eigentlichen bei Hofe musizierten Kunst — und hierin liegt das wirkliche, entscheidende national-folkloristische Moment in dieser Musik. Das national-tschechische Element ist aus diesen Stücken nicht wegzudenken. Nehmen wir weitere Züge hinzu, wie z. B. den besonderen Charakter der Dreiklangsmelodik in Mähren und Böhmen. Dreiklangsmelodik, besonders gebrochene Dur-Dreiklänge, sind gewiß auch im deutschen und österreichischen Lied und Volkstanz seit Jahrhunderten äußerst häufig. Aber während die deutsche Dreiklangsmelodik im 17. Jahrhundert motivisch und auch gern instrumental, oft signalhaft und die österreichische auch damals schon oft vielfach jodlerverwandt-alpin ist, erscheint der tschechische Typ weicher, sanglicher. Man vergleiche das Volkslied „*Andulko šafařova*“:



<sup>19</sup> Lavignac, Encyclopédie Bd. II S. 992 ff.

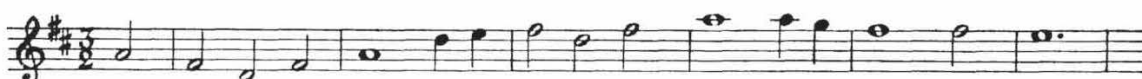
oder das eben erwähnte „Teče voda“:



mit Ritters *Sonata a 5* (IV, 66):



und Weiwanowskys *Sonata venatoria*:



Interessant sind ferner Wiederholungen ganzer Perioden in der Dominant oder Subdominant oder auch in anderen verwandten Tonarten, wie sie uns heute aus slowakischen (und auch ungarischen) Praktiken bekannt sind. Dergleichen erscheint bei Nettel in einem „böhmischen Tanz“ aus der Wiener Staatsbibliothek<sup>20</sup>:



Ähnliche wörtliche melodische und harmonische Transpositionen von ganzen Melodieperioden und -partikeln finden sich bei Ph. J. Rittler:



Es handelte sich hier nur um einige wenige charakteristische Intonationselemente alter tschechischer Musik, wie sie auf der Volksmusik basieren. Ein sorgfältiges Studium der ganzen in Frage kommenden Musik würde zweifellos weitere interessante Einzelheiten enthüllen. Es liegt in der Natur der Sache, daß Volksmusik nicht schriftlich überliefert ist. Diese Tatsache erschwert Untersuchungen wie die gegenwärtige grundsätzlich, zumal es sich im Falle der böhmisch-mährischen im 17. Jahrhundert um die Musik eines Volkes handelt, das nicht nur sozial klassenmäßig unterdrückt, sondern zusätzlich auch noch national unselbständig war. Dennoch sind solche Untersuchungen zur wirklichen Erklärung der Stilmusik von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Um so wichtiger sind also die wenigen heute noch existierenden Dokumente volkstümlicher Beziehungen in der älteren Stilmusik. Man muß gewiß differenzieren — der Konsolidierungsgrad der tschechischen Nationalmusik ist im 17. Jahrhundert gewiß noch nicht so hoch wie im 19., da die tschechoslowakische Nation als historisch entstandene Gemeinschaft der Sprache, des Territoriums, der Wirtschaft und Kultur viel fortgeschrittener und gefestigter war. Dennoch bestehen bereits im 17. Jahrhundert starke nationale Eigenarten in der tschechischen

<sup>20</sup> Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik, ZfMw. 1921/22, S. 262.

Volksmusik, die sich wiederum in der Stilmusik auswirken. Der Verf. darf bei dieser Gelegenheit darauf verweisen, daß er anlässlich seiner ausführlichen Studie über die nationale Intonation des neueren deutschen Volksliedes auch den Versuch angestellt hat, Vergleiche zwischen diesem und dem tschechischen zu ziehen. Intonationsuntersuchungen an Volksmusik sind schon deshalb wichtig, weil die Volksmusik durch die kollektive praktische und schöpferische Kritik von zahllosen singenden und musizierenden Menschen gegangen und auf diese Weise geläutert worden ist. Sie trägt darum von vornherein ein bedeutendes Element schöpferischer Verallgemeinerung in sich. Nochmals muß auf Nettls Feststellung Bezug genommen werden, „daß uns erst die stilistischen Formen in der Kunstmusik die Eigenarten der Volksmusik ganz zum Bewußtsein bringen“. Das, was in den vielfach verklungenen Weisen der Volksmusik ehemals nicht notiert wurde, lag dennoch der Stilmusik der Meister zugrunde und kann in dieser wiedererkannt werden.

Allein eine Musik wie die *Sonata a 7* von Rittler kann diesen national-volkstümlichen, blühenden Melodienreichtum des damaligen Mähren und Böhmen in hervorragendem Maße vergegenständlichen.

Die deutsche Musikwissenschaft tut gut daran, wenn sie sich den nationalen künstlerischen Eigenarten, insbesondere unserer slawischen Nachbarvölker, in früheren Jahrhunderten nicht verschließt. Allzu oft waren wir geneigt, einseitigen Einfluß deutscher Musik auf die Kulturen dieser Völker zu sehen. Seit geraumer Zeit haben sich aber auch Anschauungen Bahn gebrochen, die bedeutende nationale musikalische Leistungen bei Polen, Tschechen und anderen slawischen Völkern bereits zu frühem Zeitpunkt anerkennen und zwischen deren und unseren musikalischen Äußerungen eine fruchtbare Wechselwirkung erkennen.

Für die beiden verbleibenden Punkte, den Verweis auf die künstlerisch-ästhetische Bedeutung der Musik von Kremsier und ihre Auswirkungen auf das 18. Jahrhundert, darf man sich nach allem Gesagten sehr kurz fassen.

Was als viertes Moment die künstlerische Höhe der Leistungen betrifft, so erhellt aus dem Dargelegten, daß eine ganze Reihe von Faktoren zusammenwirken, denen zahlreiche der in Kremsier erhaltenen Werke ihre Eigenart, ihr fesselndes Interesse, ihren künstlerischen Schwung, ihre lebensvolle Farbigkeit, ihre volkstümliche melodische Frische und barocke Gegensatzkraft verdanken. Es findet sich dort auch ein großer Reichtum an Gattungen; keineswegs ist alles nur auf höfischen Prunk eingestellt, und es findet sich viel Zartes, Differenziertes und Herzliches in der Musik von Kremsier. Vieles in diesem Schaffen hält einen Vergleich, wenn auch vielleicht nicht mit den allerbedeutendsten, so doch, in seiner großartigen Vielfalt und Bildkraft, mit vielen bedeutenden italienischen, englischen, französischen oder deutschen Leistungen des späteren 17. Jahrhunderts aus. Ohne die künstlerische Größe der gesamten Kremsierer Produktion übertreiben zu wollen (es gibt auch manches Durchschnittliche darunter), möchte ich doch die Hoffnung aussprechen, daß die musikwissenschaftliche Forschung und Pflege alter Musik sich nicht mehr diesem Kunstzweig verschließt. Als Beispiel, insbesondere für die kraftvolle und fröhliche Melodik vieler dieser Werke, möge auf eine Sonata von Pavel Weiwanowsky verwiesen werden, die in der Sammlung *Musicae Bohemicae Anthologia* enthalten ist (Nr. 22).

Die Auswirkung des Kremsierer Schaffens auf die Folgezeit tauchte ebenfalls bereits in einigen der bisherigen Darlegungen auf. Es wäre irrig, in dieser, wie auch in anderer Musik des 17. Jahrhunderts, lediglich Vorstadien zur Musik der „ganz Großen“ zu sehen. Es kann nicht oft genug ausgesprochen werden, daß das 17. Jahrhundert nicht nur Vorbereitungs- und Übergangszeit ist, sondern Leistungen auf eigener Höhe und auch von eigenem Aktualitätswert für uns heute vollbracht hat. Dennoch können Fragen wie die, woher denn die Mannheimer, die ja größtenteils Tschechen waren, künstlerisch-traditionsmäßig eigentlich kommen, oder die, ob denn nun wirklich alle Wurzeln des Wiener klassischen Stils bereits vollständig aufgedeckt sind, oder die, wie das eigentliche Orchester der Bach-Nachfolgezeit entstand, angesichts der Kremsierer Bestände noch nicht als endgültig beantwortet und als abgeschlossen gelten. Der Verfasser darf hoffen, mit seinen Ausführungen einen Beitrag zur Wiederbelebung der Diskussion zumindest über diese Fragen gegeben zu haben.

Zusammenfassend möge wiederholt werden: Die bisher nicht genügend ausgeschöpfte Quelle aufschlußreicher Musik, die Kremsier enthält, ist für die Musikforschung ergiebig: erstens in ihrer entwickelten Instrumentationskunst und differenzierten Farbenvielfalt; zweitens in ihrer fortgeschrittenen Orchestertechnik und in ihren für die damalige Zeit ungewöhnlichen Klangmassenwirkungen; drittens in der in ihr enthaltenen national-volkstümlichen Eigenart, die entgegen bisherigen Darstellungen in ihrem instrumentalen Klangsinn und in melodischen und rhythmischen Erscheinungen festzustellen ist. Die Hofmusik von Kremsier steht viertens künstlerisch vielfach auf beträchtlicher Leistungshöhe und hat fünftens direkt und indirekt den Boden für wichtige Praktiken und Stilelemente des 18. Jahrhunderts, insbesondere in der deutschen und der Wiener Musik, vorbereiten helfen. Sie stellt eine Leistung früher tschechischer Musikkultur von europäischer Bedeutung dar.

## *Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle*

VON HERMAN-WALTHER FREY, FREIBURG IM BREISGAU

### Nachlese

Unter den Mitgliedern der päpstlichen Kapelle, von denen ich in dieser Zeitschrift eine Auswahl von Regesten veröffentlicht habe<sup>1</sup>, erscheint 1517 ein neuer bisher unbekannter Sänger. Sein Name ist Iohannes Franciscus de Guidanis. Von ihm handelt eine Bulle Leos X. vom 1. November 1517. Sie nennt ihn „*natione Italus*“ und verleiht ihm je ein Kanonikat an den Pfarrkirchen von St. Martin und von St. Mauritius der Stadt Münster in Westfalen mit der Anwartschaft auf die beiden zugehörigen Präbenden und auf ein drittes kirchliches Benefiz in der Diözese Squillace in Kalabrien.

1517, 1. November (Reg. Vat. 1213 fol. 250v. ff.): Nach der üblichen Einleitungsformel heißt es: „*Hinc est quod nos, qui dudum primo inter alia voluimus, quod si con-*

<sup>1</sup> Vgl. Die Musikforschung, Jahrg. VIII, S. 58 ff., 178 ff., 412 ff., Jahrg. IX, S. 46 ff., 139 ff.